

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 28 (1977)

Artikel: Die Messen Heinrich Isaacs : Band III : Studien zu Werk- und
Satztechnik in den Messenkompositionen von Heinrich Isaac

Autor: Staehelin, Martin

Kapitel: VI: Echtheitsprobleme fraglicher Kompositionen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858853>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

VI. Echtheitsprobleme fraglicher Kompositionen

Von jenen Kompositionen, die entweder die Literatur als Werke Isaacs erwogen oder welche die Überlieferung ihm zugeschrieben hat, fallen im Hinblick auf eine Echtheitsprüfung als unterschobene Stücke die M. «Gratieuse» und die M. «Descendi» sogleich weg: diese ist nur in zwei späten und peripheren Handschriften als Werk Isaacs bezeichnet und in der Mehrzahl der Quellen Brumel zugewiesen, und jene ist eindeutig und ohne Widerspruch der Quellen als Schöpfung von Ghiselin-Verbonnet zu identifizieren¹. Die Instrumentalsätze «Benedictus» und «in nomine» sodann – so die in den Quellen gelesenen Textmarken – entpuppen sich nach eindringlicher Prüfung als weltliche Stücke, die mit Messe und Meßtext nichts zu tun haben²; auch sie brauchen nicht mehr behandelt zu werden. Zu den restlichen Dubia ist, was folgt, zu bemerken:

1. Sanctus «Fortuna desperata», 4v.

Der Satz, der die bloße Textmarke «Sanctus» trägt, findet sich allein in der Handschrift *Bologna Q 17*. Das Stück zeigt einen Kanon, der zwischen T und D bzw. A wechselt, wobei in den «Pausen» zwischen den Vorlage-sectiones in beiden je beteiligten Kanonparten freie «Zwischenspiele» eintreten können (z. B. A, 25; D, 29, usw.). Gegen eine Autorschaft Isaacs spricht vom Satz her nichts, aber Verschiedenes gegen die Identifizierung der Komposition mit einem Ordinariumssatzteil: zu den bereits vorgeführten Gegenargumenten³ tritt als weiteres die tiefe *ad-aequales*-Stimmlage der drei oberen Parte, die nicht zu Isaacs Gewohnheit paßt, bei gleichbleibender Stimmenzahl innerhalb einer Messe die Stimmlagen für die Dauer eines Satzteils nicht zu senken⁴; daß als fehlend angenommene Teile des Sanctus und, folgerichtig, auch der übrigen Messen-Sätze alle in dieser tiefen Lage geschrieben worden wären, ist wenig glaubhaft. Man möchte deshalb die bereits vorgebrachten Bedenken erneut bestätigen, und man sieht sich zur Annahme gezwungen, daß tatsächlich ein Satz vorliegt, der eine falsche Textmarke erhalten hat, der somit mit Isaacs Messenœuvre nichts zu tun hat. Seine Einbeziehung in Studien zu Isaacs Messenkompositionen kann entfallen; dagegen tritt er als Neuzuwachs zu dessen weltlichen Werken⁵.

1 Vgl. Staehelin, *Isaac I*, 52.

2 Vgl. Staehelin, *Isaac I*, 48.

3 Vgl. Staehelin, *Isaac I*, 47f.

4 Vgl. oben, S. 58.

5 Der Satz ist bei *Isaac/Wolf* natürlich noch nicht aufgenommen. Hier nachzutragen ist ein weiterer «Fortuna-desperata»-Satz Isaacs, überliefert in *Segovia*, fol. 115'–116.

2. M. «J'ay pris amours», 4v.

Die Messe ist, mit der Zuweisung an Isaac, einzig in der, was ihre Autorenvermerke betrifft, sehr unzuverlässigen⁶ Handschrift *Königsberg 1740* erhalten⁷, und zwar in der Form einer sogenannten Jäger-Messe oder *Missa venatorum*⁸: eine solche mußte sich durch besondere Kürze auszeichnen, damit die am Gottesdienst teilnehmenden Herrschaften rasch zur Jagd entlassen werden konnten⁹; die Jäger-Messe enthielt darum kein Credo, und sie läßt im vorliegenden Fall auch das Agnus weg und verlangt allein die Wiederholung der Musik des Kyrie II mit dem Agnus-Text. Die Vorlage ist nicht namentlich genannt, aber als der T der bekannten Chanson eindeutig identifizierbar.

Nun ist durch den Brief des Sängers Cornelio di Lorenzo d'Anversa an Ercole I. von Ferrara vom 11. März 1490 bezeugt, daß Isaac damals in Florenz eben eine Messe über die Vorlage «J'ay prins amours» abgeschlossen hatte¹⁰. Von diesem Bericht her ist es freilich sehr unwahrscheinlich, in jenem Werk Isaacs ausgerechnet eine wenig repräsentative *Missa venatorum* zu vermuten: es ist nicht anzunehmen, daß Cornelio über den Abschluß eines im Umfang so geringen Werks, wie es die vorliegende Messe darstellt, ausdrücklich an Ercole berichtet hätte. Der Verdacht, in *Königsberg 1740* habe sich nur eine zur Jäger-Messe arrangierte Form jener Isaac-Messe von 1490 erhalten, bestätigt sich freilich auch nicht, denn die Untersuchung erweist, daß diese Komposition tatsächlich von Anfang an als Jäger-Messe angelegt worden ist: das lehrt schon das Gloria, das von außerordentlicher Kürze und Gedrängtheit ist und nur dank entschiedener kleinwertiger Deklamation und Verteilung auf alle Stimmen den ganzen Gloria-Text unterbringt.

Der Chanson-T wird im Kyrie, im Gloria und im Sanctus-Pleni-Benedictus in originalen Werten je einmal und nur im T durchgeführt; Imitationen werden nur spärlich und etwas ängstlich vorgetragen. Die T-Durchführung im Sanctus, die sich im Pleni und Benedictus in Schluß-sectiones lückenlos fortsetzt – Osanna-Teile fehlen –, zeigt, daß hier eine ganz ungewöhnliche Vorlage-Disposition eingehalten ist. Es kann kein Zweifel bestehen, daß Isaac in der von Cornelio genannten Messe, seiner und allgemeiner Gewohnheit folgend, Pleni und Benedictus eher vorlage-frei gehalten und sicher die Vorlage-Durchführung nicht so fortgesetzt hat, daß ausgerechnet diese drei Satzteile sich zur Einheit fügen; eine hypothetische Umtextierung der erhaltenen Pleni- und dem Benedictus-Teil mit den Osanna-Text ist nach der Deklamation der entsprechenden Teil-Anfänge kaum denkbar, noch weniger nach der Beobachtung, daß der T jeweils erst kurz vor Teilschluß erstmals einsetzt. Die Zweifel an Isaacs Urheberschaft verstärken

6 Vgl. Loge, *Messen- und Motettenhandschrift*, bes. 23ff.

7 Vgl. Staehelin, *Isaac I*, 48f.

8 Alles Wissenswerte darüber bei Hermelink, *Jägermesse* (die vorliegende Komposition ist freilich nicht erfaßt).

9 Ein bei Hermelink, *Jägermesse* nicht genanntes, gut illustrierendes Zeugnis bei Moser, *Missae carminum* 18 (von 1577).

10 Vgl. Dokument 1490, März 11., Z. 5f, und Staehelin, *Isaac I*, 45.

sich weiterhin, wenn man dieses Stück neben eine etwa gleichzeitige, zweifellose Isaac-Messe – keine von diesen ist derart unprofiliert – oder auch neben die dieselbe Chanson-Melodie verarbeitende Schöpfung von De Orto, einem Meister doch wohl nur mittlerer Qualität, hält: dessen Messe¹¹ wirkt erstaunlich kräftig und durch zwar nicht übertriebene, aber doch aufmerksame Ausnützung der Imitationsmöglichkeiten sowie durch verschiedenartige Mensursetzung, überraschend vielfältig. Ihr gegenüber ist die fragliche Jäger-Messe – die sich auch ausschließlich an die Vorzeichnung $\text{C}\flat$ hält – direkt monoton und schwächlich. Isaacs Autorschaft ist äußerst unwahrscheinlich¹²; die Handschrift *Königsberg 1740* erweist damit einmal mehr ihre Unzuverlässigkeit in den Autorenbezeichnungen. Isaacs echte M. «J'ay pris amours» muß damit als verloren gelten.

3. M. «Rosina», 4[?]v.

Von der vermutlich vierstimmigen Messe sind nur *resolutiones* des T erhalten; sicher ist damit auch nicht der ganze T-Part, sondern sind nur einzelne Teile überliefert. Birtner hat in seinen Notizen dieses Fragment unter den Isaac-Messen registriert, möglicherweise Moser folgend, der als ihren Verfasser Isaac erwogen hat¹³. Vielleicht hat sich Birtner auch durch das ausschließliche Isaac-Repertoire der allein überliefernden Handschrift *Basel F. IX. 55* zu dieser Auffassung führen lassen; eine namentliche Zuweisung an einen Komponisten existiert nirgends.

Offenbar war die Messe, zumindest in den überlieferten, mit Textmarken versehenen Teilen, betont als T-c.f.-Messe angelegt. Das geht daraus hervor, daß der T – der in seiner originalen Gestalt ja auch in verschiedenen Liedbearbeitungen zu fassen ist¹⁴ – in gut erhaltener Form, oft in großen Werten bewahrt ist. Freilich läuft er nicht einfach durch; außer im Gloria, das ihn unverseht durchführt, ist er in allen Sätzen, aufgeteilt nach einzelnen *sectiones*, sukzessive unter zwei, manchmal drei je diminuierten Mensurzeichen (C , $\text{C}\flat$ und $\text{C}\flat 2$) zu wiederholen, wobei die jeweilige *sectio* natürlich nur einmal notiert ist. Die Resolutionen notieren den ganzen T allein unter $\text{C}\flat$ und sind damit gezwungen, auch die *sectiones*-Wiederholungen auszuschreiben.

Das Verfahren der *sectio*-Teilung und -Wiederholung unter veränderten Mensurzeichen wendet Isaac sonst selten an, und wenn überhaupt, so mit nur zwei verschiedenen *signa*¹⁵. Man denkt deshalb eher an Obrecht, für den ein solches Verfahren mehrfach nachgewiesen ist. Vermutlich handelt es sich beim Autor dieser Messe nicht um Isaac, sondern um einen möglicherweise deutschen Kom-

11 Überliefert: Misse De orto, Petrucci, Fossombrone, 1505, Nr. 2.

12 So schon Loge, *Messen- und Motettenhandschrift* 24.

13 Vgl. Staehelin, *Isaac I*, 49f.

14 Vgl. z. B. Bernoulli/Moser, *Arnt v. Aich*, p. XIII, zu Nr. 37.

15 Vgl. oben, S. 153.

ponisten – mit Moser vielleicht wirklich aus der Umgebung des kaiserlichen Hofes¹⁶ –, der seine Komposition unter Umständen mit Blick auf Obrecht geschaffen hat.

4. M. «Lalahe», 4v.

Die Messe findet sich nie mit der ausdrücklichen Zuweisung an Isaac¹⁷; sie enthält aber ein Gloria, das, wenn auch um eine Quart tiefer stehend, genau mit dem in *Wien 18810* Isaac namentlich zugeschriebenen Satz «La la hö hö» übereinstimmt. Für das dreistimmige Pleni gilt dasselbe: *Wien 18810* bringt es als untextiertes und nicht markiertes carmen Isaacs.

Die Problematik um diese Messe beginnt schon bei der Vorlage. Alle Versuche, diese zu eruieren, haben fehlgeschlagen; ein musikalischer Zusammenhang mit dem Benedictus der M. «Chargé de deul», das in –*Berlin 40026* mit dem Titel «Lalahe» überschrieben wird, besteht nicht¹⁸. Vermutlich steht hinter dieser Bezeichnung ein Lied, allenfalls ein Ruf, worauf übrigens auch die Textmarke «allahoy» des Isaac-Satzes in *Berlin 40021* deuten könnte; ein ähnlicher Text-Anfang läßt sich auch in der französischen Chanson-Literatur des 16. Jahrhunderts finden, freilich ohne musikalische Verwandtschaft mit der Messe oder Isaacs Einzelsatz¹⁹.

Musikalische «Zelle» für die ganze Messe ist ein Schritt, der in Breven in die Obersekunde und sofort wieder zurückführt; dieser *pes*, samt einer kurzen, floskelhaften «Antwort», wird in der Komposition, meist am Satzbeginn, auf allen möglichen Stufen und in allen Stimmen immer und immer wieder gebracht. Über das Material hinaus, das sich aus dieser «Zelle» ergibt, wird wenig Neues geboten; erwähnenswert ist höchstens etwa eine zu dieser «Zelle» kontrapunktierende, in die Quart fallende, aber sogleich zurückschlagende Tonfolge (z. B.: Kyrie 27). Es ist zwar fast bewundernswert, mit welcher Inständigkeit der Verfasser die zu Beginn exponierte «Zelle» durch das ganze Ordinarium «durchexerziert»; manchmal behilft er sich freilich mit der Übernahme schon verwendeter Stücke: so ist etwa das Christe mit dem Anfang des Zusatzteiles identisch, den der «La la hö hö»-Satz in der etwas längeren Fassung von *Berlin 40021* bringt, oder das Osanna I stimmt mit dem Kyrie II überein. Im Sanctus und Agnus wird die Faktur durch neue Gruppierung der «Zelle» um ein Weniges interessanter.

16 Vgl. Moser, *Hofhaimer* 171, Anm. 24.

17 Vgl. Staehelin, *Isaac I*, 49.

18 Vgl. oben, S. 88, mit Anm. 143.

19 Vgl. Brennecke, *Beiträge* 161ff. («Holla hoi» / «Hola he», 1530); vgl. auch das Manuskript Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 74 H. 7, bv. 2. fol. 2 (gegen 1550). Vgl. auch Thureau, *Beiträge*, bes. 31ff. – Eine musikalische Beziehung besteht offenbar auch nicht zum Satz «A la o», den der Tabulatur-Druck *RISM* 1551²¹, Nr. 9 bringt; eine Kopie machte das Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna freundlicherweise zugänglich. Der Satz ist inzwischen ediert: *Intabolutura Nova* 6, Nr. 9.

Man würde nicht zögern, diese Messe als Parodie-Komposition eines Anonymus nach Isaacs «La la hö hö»-Satz – und zwar in dessen etwas ausgedehnterer Berliner-Fassung – zu bezeichnen, wenn sich nicht das teilüberlieferte dreistimmige Pleni in guter Quellenumgebung mit der Zuweisung an Isaac fände. Indessen, dieses Pleni fällt, wie eine Vergleichung lehrt, völlig aus dem Rahmen der restlichen Messe: es zeigt keinerlei Zusammenhang mit dem sonst verwendeten Material, wo doch sogar das in der Regel eher vorlage-freie Christe und das Benedictus diesen Zusammenhang auch hier nicht aufgeben; auch glaubt man, etwa in der Verarbeitung einer zu Beginn des Pleni im B formulierten Tonfolge im Verlauf des Pleni, eine andere, viel stärker profilierte Hand zu erkennen. Man wird somit zur Auffassung gelangen, daß in dieser Messe zwar die Parodie-Komposition eines unbekannten – wohl deutschen – Komponisten nach einer Vorlage Isaacs vorliegt, daß aber aus einem nicht mehr kontrollierbaren Grund hier als Pleni eine nicht zugehörige, echte Komposition Isaacs eingeschaltet worden ist; für diese Annahme spricht auch die Tatsache, daß das Pleni als einziger Satzteil der Messe nur dreistimmig ist. Daß die Messe, in etwas behelfsmäßiger Art, nach Isaacs «La la hö hö»-Satz zustandegekommen ist, verrät schließlich nicht nur die unveränderte Übernahme des Isaac'schen «La la hö hö»-Satzes als Gloria, sondern auch das Fehlen der Gloria-Textpartie «Domine Deus ... filius patris», mitten im Verlauf des ersten Gloria-Teils; sie hatte offensichtlich in dem von außen übernommenen Teil keinen Platz mehr.

5. M. [sine nomine], 4v.

Das Stück ist nur in der späten und peripheren Handschrift *Bártfa 20* fragmentarisch erhalten²⁰: A und B fehlen ganz. Sicher erst von der Überlieferung ist das ganze Agnus unterdrückt und durch eine nachträgliche Zweittextierung des Kyrie II und des Et in terra, wenigstens für die beiden ersten Agnus-Teile, ersetzt. Auch fehlen beide Osanna-Abschnitte; ihr Text ist, gewissermaßen auf einer zweiten Zeile, der Musik des Sanctus-Teils unterlegt. Ob auch das Credo nachträglich gekürzt worden ist, läßt sich nicht sicher sagen; jedenfalls endet es in der vorliegenden Gestalt bereits mit «... sepultus est. Amen», allerdings mit der sonst gerne endgültig abschließenden Proportio tripla.

Die Vorlage hat sich nicht bestimmen lassen; es ist aber so gut wie sicher, daß es sich um ein deutsches Lied handelt²¹. Die Melodie, vielfach in leicht vergrößerten Werten gehalten, zieht sich ausschließlich durch den T; da die Satzköpfe auch im D identisch sind, ist nicht ausgeschlossen, daß eine Parodiemesse vorliegt. Gegen eine Autorschaft Isaacs spricht kein Indiz klar; daß mehrere Teile ihre Schlußnote, gegen Isaacs Gewohnheit, nicht auf dem Beginn, sondern auf der Hälfte des tempus enden (z. B. Kyrie 10; Gloria 24, 59; Credo 54), wird

20 Vgl. *Staehelin, Isaac I*, 50.

21 Freundliche Bestätigung durch Herrn Professor Dr. Kurt Gudewill.

man nicht als gravierend ansehen. Ein Pleni-Kopf, wie der hier vorliegende, der sicher von den andern beiden Stimmen imitiert wurde, könnte ohne weiteres in einer echten Isaac-Messe stehen; es besteht, trotz der etwas unsicheren Quellenlage, vorderhand noch kein Grund, Isaac diese Messe abzusprechen. Die Komposition wäre damit, nach der Vorlagenwahl, in die Zeit nach 1496/97 zu datieren.

6. M. «O osterreich», 4v.

Diese Komposition ist von Feininger ohne weitere Begründung Isaac zugeschrieben worden²². Leider ist die Vorlage anderweitig nicht zu eruieren, so daß die Verfolgung der Vorlage-Verarbeitung sehr problematisch wird. Weiterhin erschwert wird diese Prüfung dadurch, daß in diese Messe verschiedene Choralzitate, vorwiegend im D, eingebaut sind, welche die Verwertung der weltlichen Vorlage-Melodie offenbar immer wieder unterbrechen: so finden sich «Israel es tu rex» im Kyrie 61–64 und Credo 154–164, «O Maria flos» im Gloria 100–108, «Nisi tu deus» im Gloria 137–145, im Credo 198–211 und im Sanctus 182–188, «Populum cunctum tu protege» im Sanctus 117–125, «Da tuis fidelibus» im Agnus 24–88 und schließlich «Mandatum novum do, ut diligatis invicem» im Agnus 69–78 (B). Das Verfahren, zu einer zugrundegelegten Hauptvorlage Choralzitate, und gar in dieser Vielzahl, zu bringen, kennt Isaac sonst nicht²³.

Daß im Credo die Textpartie «et iterum ... apostolicam» fehlt, braucht nicht gegen, aber auch nicht unbedingt für Isaac zu sprechen: diese Textlücke findet sich im zeitgenössischen Messen-Repertoire auch sonst²⁴, übrigens auch in Isaacs M. «Tmeiskin was jonck»²⁵. Von Isaac weg weisen aber verschiedene andere Erscheinungen, vor allem solche der Klauselbildung: so bringt der Autor dieser Messe die Oktavsprungklausel in einer Zahl, wie das Isaac nie tut (z. B. Kyrie 27–28; 43–44; 59–60; usw.), und er setzt sehr häufig in der – bei B-Sprung – liegenbleibenden melodischen A-Klausel mit dem im D sich auflösenden Subsemitonium den A-Ton erneut an, auch dann, wenn vom Text her keinerlei Anlaß dazu besteht (z. B. Sanctus 18, 48 und 78, usw.). Eine Dissonanz, wie sie durch gleichzeitige Unterterzklausel im D und liegende A-Klausel Kyrie 27 zustandekommt, wird man beim echten Isaac schwerlich finden, ebenso kaum die melodische A-Klausel, die den Terzfall von oktaviertem Paenultima-Grundton zur Ultima-Terz durch einen aus der Unterterz ausholenden, kleinwertigen Gang ausfüllt (z. B. Gloria 27 oder 144). Gegen Isaac spricht ferner die wiederholte Zitierung des Vorlage-Kopfes am Ende eines Satzteils (Gloria 61–66), dann die ziemlich häufige und auch lange dauernde Führung zweier Stimmen in Sexten-

22 Feininger, *Kanon* 38 und 63. Vgl. auch Staehelin, *Isaac I*, 49.

23 Vgl. oben, S. 31. Das Credo (XII), 4v., scheidet hier ebenfalls aus, weil es nur Zitate, aber keine Hauptvorlage enthält; vgl. oben, S. 148 ff.

24 Vgl. Hannas, *Deletions* 181–185.

25 Vgl. oben, S. 100.

oder Dezimenparallelen (z. B. Kyrie 21–24; 41–43; usw.), und vor allem die etwas «statische», nicht sehr bewegliche Anlage des musikalischen Satzes, die auch in dem von der Semibrevis stärker als bei Isaac dominierten Notenbild zum Ausdruck kommt. Etwas ungewöhnlich wirkt auch die häufige O2-Vorzeichnung; der kunstvolle Kanon im Agnus II, der drei Teile, mit nach Stimmen je verschiedenen Auslassungen, aus einer einzigen Stimme gewinnen läßt und dieses Verfahren in einer, überraschend an das berühmte Läuferrätsel Homers angelehnten, humanistischen Kanonanweisung²⁶ anordnet, hat in dieser Kompliziertheit ebenfalls keine Parallelen in den echten Isaac-Messen²⁷. Man möchte annehmen, daß diese Komposition nicht von Isaac, sondern von einem etwas älteren, der niederländischen Musikübung wohl nahestehenden Meister, vielleicht aus vorderösterreichischem Gebiet stammt.

7. Gloria, 4v.

Eine unbetitelte Messe von Costanzo Festa²⁸ enthält in der einzigen Quelle *Roma, Cap. Sist.* 26 über dem Gloria den ausdrücklichen Autorenvermerk Isaacs²⁹. Jeppesen hatte seinerzeit geglaubt, daß ein Zusammenhang zwischen Isaacs Satz «Amis des que» und Festas Messe bestünde³⁰; das ist freilich unwahrscheinlich, nachdem jener Satz nunmehr als Exzerpt aus der M. «Chargé de deul» erwiesen ist³¹. Nun hat Main zeigen können, daß diesem Gloria jene chorale Gloria-Melodie zugrundeliegt, die in den neueren liturgischen Büchern zum Ordinarium XII gehört, und daß die restlichen Sätze der Festa-Messe Parodie nach diesem Gloria-Satz sind, also die ganze Komposition als M. «Et in terra pax» zu betiteln ist³².

Mains weiterer Nachweis, daß die Festa-Sätze in ihrer Faktur vom Gloria differieren³³, macht es, zusammen mit der abweichenden Autorenuweisung des Glorias, sehr wahrscheinlich, daß Isaac tatsächlich und trotz der etwas ungewöhnlichen Art der Verfasserzuweisung Autor dieses Stückes ist. Damit ist für Isaac ein Gloria-Satz gewonnen, der zwar eine chorale Ordinariumsvorlage verwertet, diese aber nicht alternatim disponierend vertont: ein Unikum im Messen-Schaffen Isaacs.

26 Die Zeile «Quod capitur, perdo; quod non capitur, mihi condo.» entspricht der Formulierung «ὅσ' ἔλομεν λιπόμεσθα, ὅσ' οὐχ ἔλομεν φερόμεσθα» (oder ähnlich) des Rätsels, an dem Homer zugrundegegangen sein soll, weil er dieses nicht zu lösen vermochte; die Legende in allen Homer-viten (vgl. z. B. Homer, ed. Allen, Bd. V). Freundliche Bestätigung durch Herrn Dr. Christoph Schaublin.

27 Kanon-Auflösung bei Feininger, *Kanon* 38.

28 Ediert: Festa GA, I, 1ff.

29 Vgl. Staehelin, *Isaac I*, 51.

30 Vgl. Jeppesen, *Festa*, Sp. 96.

31 Vgl. Staehelin, *Isaac I*, 31, und oben, S. 87f.

32 Vgl. Festa GA, I, p. VII.

33 Ebenda.

Der Vergleich mit der choralen Melodie³⁴ zeigt nun, daß Isaac, bei der durchkomponierenden Anlage des Satzes, die Vorlage viel freier vertont als bei Alternatim-Disposition. Die Vorlage-Melodie läuft hier nicht als getreu durchgeführte Hauptstimme durch, sondern wird melodisch reich paraphrasiert und manchmal so sehr modifiziert, daß der Zusammenhang mit der choralen Melodie geradezu verschwindet. Leider hat Isaac dieselbe Vorlage nicht auch alternatim gefaßt: eine Gegenüberstellung der beiden Konzeptionen wäre ohne Zweifel äußerst lehrreich. Auch wenn von Isaac kein vergleichbares weiteres Beispiel einer durchkomponierten Vertonung nach einer Gloria-Melodie existiert, erinnert doch manches an den bekannten Isaac: so etwa die Stimmenpaarungen (z. B. 1–5 oder 91–96) oder das sukzessive, imitierende Ausspielen einer kleinwertigen Tonfolge in mehreren Parten über gehaltenen Unterstimmen (z. B. 50–56), schließlich auch der Amen-Schluß, der dieselbe simple Formel sehr dicht verschränkt in allen Stimmen imitieren läßt (97–101). So hat Isaacs Verfasserschaft an diesem Gloria auch aus innern Gründen alle Wahrscheinlichkeit; daß er, entgegen deutscher Usanz, durchkomponiert ist, und daß gerade Costanzo Festa ihn als Modell aufnimmt, für den Beziehungen zu Florenz mehrfach nachgewiesen sind³⁵, legt es nahe, die Komposition des Satzes nach Florenz zu rücken; der sehr freien Faktur des Satzes nach ist es durchaus möglich, daß er dort in Isaacs späteren Jahren, vielleicht gar erst nach seiner endgültigen Rückkehr nach Italien im Jahre 1514, entstanden ist³⁶.

8. M. De beata virgine, 4v. (II)

Auf diese Messe ist oben schon hingewiesen worden³⁷: ihre vier Gloria-Stimmen finden sich, vom Gratias an, in den mehrstimmigen Gloria-Teilen der M. De beata virgine, 6v. wieder.

Es empfiehlt sich, die folgenden Darlegungen nochmals von der Quellsituation ausgehen zu lassen. Danach liegt diese Messe, jeweils durch dieselben (fremden) Propriumssätze zum Plenar erweitert, in zwei Fassungen vor³⁸: in *Breslau* 428 in einer durchweg alternatim disponierenden Gestalt, in *Jena* 33 in einer Form, die vor jeden der drei Breslauer Kyrie-Teile einen weiteren Kyrie- bzw.

34 = Bosse, *Gloria*, Nr. 43.

35 Vgl. Jeppesen, *Festa*, Sp. 90f.

36 Ob Festa gar Schüler Isaacs in Florenz war? Jeppesen, *Festa*, Sp. 99, meint aufgrund der Kompositionen: Festa «wird wahrscheinlich bei einem uns unbekannten niederländischen Komponisten eine strenge Schule durchgemacht haben». Lehrreich ist dazu die zeitgenössische Angabe Constantius Festa Florentinus Italus; vgl. Eitner, *Cod. St. Gallen* 463, 133. Vgl. aber Crawford, *Festa* 110.

37 Vgl. oben, S. 114; 138.

38 Vgl. Staehelin, *Isaac I*, 51, sowie Isaac, *Messen I*, 95. – Als chorale Vorlagen dienen die folgenden Melodien: Melnicki, *Kyrie* Nr. 171; Bosse, *Gloria* Nr. 23; Thannabaur, *Sanctus* Nr. 29; Agnus nach Thannabaur, *Sanctus* Nr. 29 (fehlt bei Schildbach, *Agnus*). Zum Credo vgl. unten, S. 186.

Christe-Teil fügt und das Gloria um die in Breslau fehlenden Teile erweitert. Daß, wie schon vermutet, diese Jenaer Zufügungen tatsächlich Additionen sind und nicht, umgekehrt, die betreffenden Jenaer Teile in Breslau unterdrückt sind, liegt anzunehmen darum nahe, weil Sanctus und Agnus in beiden Quellen übereinstimmend alternatim disponiert sind; für das Gloria bekräftigt sich die Annahme einer Erweiterung zudem durch die Beobachtung, daß die durchkomponierte Jenaer Fassung jeweils an den Zäsur-Stellen – an denen sonst der Übergang zur einstimmigen oder Ausführung auf der Orgel zu erfolgen hätte – ganz klar abschließt und den Zusammenhalt der Breslauer und Jenaer Teile niemals durch «überlappende» Stimmeneinsätze herstellt³⁹. Für das Kyrie schließlich erweist sich die Vermutung der nachträglichen Zufügung in *Jena 33* durch die etwas unverständliche Teilfolge Kyrie-Kyrie-Christe-Christe-Kyrie-Kyrie als bestätigt⁴⁰; hier sind offenbar zwei ursprünglich separate Kyrie-Sätze ineinander vermischt worden, was auch die Mensurzeichen zeigen:

<i>Jena 33:</i>	Kyrie O		Christe C		Kyrie C	
<i>Breslau 428:</i>		Kyrie C		Christe C		Kyrie C

Die Folge O – C – C der Jenaer Addition ist in sich unverdächtig, so gut wie die Breslauer Folge C – C – C, die durch die von der Alternatim-Anlage geforderte Christe-Wiederholung – die choralen Anrufungen 4 und 6 sind identisch – zu C – C – C – C erweitert wird. Wenn man schließlich sieht, daß die Breslauer Kyrie-Teile die chorale Vorlage durchweg etwas deutlicher erhalten als die Jenaer Abschnitte, also auch stilistisch leicht zu differieren scheinen, so dürfte vollends klar sein, daß für eine Echtheitsprüfung zunächst von der Messe in ihrer Breslauer Gestalt auszugehen ist.

Die Komposition erinnert, auch wenn man vom Gloria einmal absieht, stark an die sechsstimmige Marienmesse Isaacs. Die Hauptstimme hält sich betont, wenn auch nicht sklavisch, an den deutschen *contrapunctus fractus*, wobei die Nebenstimmen mit Imitationen nur wenig am Material der Hauptstimme teilhaben. Es ist zuzugeben, daß diese Messe die Wendigkeit etwa der M. De beata virgine, 4v. (I) nicht erreicht und daß sie offensichtlich stärker deutsch orientiert ist: das könnte gegen die Verfasserschaft Isaacs sprechen. Aber, wie schon herausgestellt, beschreibt Luscinius 1536 eine Marienmesse Isaacs, deren Kyrie im D nur in punktierten Noten gehalten sei⁴¹: das trifft nun auf die vorliegende Messe, bis auf wenige tempora vor Schluß des Kyrie I genau zu, und man wird es darum für so viel wie entschieden halten dürfen, daß Luscinius die vorliegende Messe als Werk Isaacs in Händen gehabt hat. Dann ist die weitgehende Identität der vier Gloria-Stimmen mit dem Gloria der sechsstimmigen Marienmesse Isaacs erwiesen,

39 Vgl. oben, S. 144, Anm. 99.

40 Eine gleiche Disposition ist mir einzig aus einem englischen Beispiel bekannt; vgl. *Baillie, Squares* 179, K. 11 und 191, 11. Baillie fügt zu: «we know of no liturgical justification for a six-fold Kyrie», unter Hinweis auf einige – nicht erreichbare – weitere englische Beispiele.

41 Vgl. Zeugnis 1536, *Luscinius, Musurgia*, p. 77.

und schließlich kommt dazu, daß in beiden Fassungen der Messe Isaacs echtes Credo XI eingeschoben ist, eine Tatsache, die, wegen der freien Stellung des Credo, allein gewiß noch nicht beweiskräftig wäre, aber zusammen mit den andern Argumenten für Isaac als Verfasser wenigstens mitsprechen kann.

Man möchte darum meinen, daß, mit der nötigen Vorsicht, mindestens Kyrie und Gloria als Kompositionen Isaacs angesprochen werden dürfen; beim Sanctus und Agnus, die übrigens in *Annaberg 1248* gesondert überliefert sind, empfiehlt sich etwas mehr Zurückhaltung, da eine so gleichförmige *contrapunctus-fractus*-Disposition, praktisch ohne Mensurwechsel, sich beim echten Isaac tatsächlich nicht findet⁴². Auch die kaum veränderte Wiederaufnahme der Sanctus-Partie 47–56 im Sanctus 63–72 und der Agnus-Stelle 10–20 im Agnus 28–37, und zwar in allen vier Stimmen, wirkt etwas billig und verdächtig; solche «Baukastenmanier» entspricht zwar deutscher Satzweise⁴³, nicht aber Isaacs Gewohnheit.

Ob die Erweiterungen der Jenaer Kyrie- und Gloria-Teile ebenfalls von Isaac stammen, wagt man nicht zu entscheiden⁴⁴. Die Abschnitte verraten übrigens eine nicht ungeschickte Hand; ob im Beginn des Gloria tatsächlich ein bewußtes Zitat aus Reners Marienmesse vorliegt, wie Josephson annimmt⁴⁵, erscheint fraglich.

9. M. De beata virgine, 3v. (II)

Die Ausgangslage sei kurz wiederholt: die anonyme, dreistimmige M. De beata virgine, die in *München 19*, zum Plenar erweitert, und in *Regensburg B. 216–219*, ohne Propriumssätze, aber wohl direkt nach *München 19* kopiert, überliefert ist⁴⁶, hat Bente aufgrund verschiedener quellenkritischer, teilweise freilich etwas kühner Erwägungen Senfl zuweisen wollen⁴⁷. Demgegenüber neigt Deppert, und zwar infolge guter Beobachtungen zur hier geübten und von Senfls Messen differierenden Dissonanzbehandlung, dazu, die Messe als Werk Isaacs zu bezeichnen⁴⁸. Für Depperts Auffassung spricht auch die Tatsache, daß es, wie dem Heidelberger Kapellinventar von 1544 zu entnehmen ist, tatsächlich eine drei-

42 Auch Herr Dr. Nors S. Josephson spricht, laut brieflicher Mitteilung, diese beiden Sätze Isaac ab.

43 Vgl. z. B. Schröder, *Resinarius*, bes. 58ff.

44 Vgl. unten, S. 187.

45 Briefliche Mitteilung. Bei Renner liegt eine ähnlich imitierende Einsatzfolge vor, wie in der M. De beata virgine, 4v. (II), nur unter Vertauschung der Stimmen. Die Möglichkeiten, hier imitatorisch mit der Choralvorlage zu spielen, sind aber wohl nicht so reich, daß nicht zwei Zeitgenossen unabhängig voneinander auf dieselbe Anlage des Satzes hätten kommen können.

46 Vgl. Staehelin, *Isaac I*, 50. – Als chorale Vorlagen dienen die folgenden Melodien: *Melnicki*, Kyrie Nr. 171; *Bosse*, Gloria Nr. 23; Credo = *Marxer*, St. Gallen 174–175; *Thannabaur*, Sanctus Nr. 29; Agnus nach *Thannabaur*, Sanctus Nr. 29 (fehlt bei *Schildbach*, Agnus).

47 Bente, *Quellenkritik*, bes. 170f.

48 Deppert, *Messe*.

stimmige Marienmesse Isaacs gegeben hat⁴⁹, daß aber eine solche von Senfl nicht bezeugt ist.

Gewisse Probleme stellt der Kyrie-Satz. Die Messe ist grundsätzlich durchkomponiert: es liegen das Osanna I sowie ein zusätzliches zweites Agnus vor, und die Prüfung der choralen Vorlagen zeigt, daß Osanna I und II sowie Agnus I und III identisch, also die Osanna I- und Agnus I-Teile in der mehrstimmigen Ausführung je an der zweiten Stelle zu wiederholen sind. Von den neun Kyrie-Anrufungen finden sich nur die Nummern 1, 4 und 9 mehrstimmig vor: im Choral sind die Anrufungen 1 und 3, 4 und 6 sowie 7 und der erste Teil von 9 je miteinander identisch; aber auch durch mehrstimmige Wiederholung der choral-identischen Teile würde man eine durchkomponierte Gestalt des Kyrie in keinem Fall erreichen können, wie man sie nach den andern Sätzen erwarten wird. Allerdings ist nicht ganz ausgeschlossen, daß auch das Gloria nicht von Anfang an durchkomponiert, sondern alternatim disponiert war: so fällt auf, daß das Qui tollis I fehlt, dann vor allem auch, daß an Stellen, da sonst gerne der Umschlag von mehrstimmiger zu choraler oder Ausführung auf der Orgel erfolgt, häufig sehr deutliche musikalische Kadenzierungen erscheinen, die bei alternierender Anlage ohne weiteres schlußkräftig wären (z. B. Gloria 15; 32; usw.)⁵⁰; freilich zweifelt man dann doch wieder an einer ursprünglichen Alternatim-Disposition des Gloria, wenn man sieht, daß gelegentlich solche Partien entweder den Einsatz der neuen Textpartie «überbauend» vorziehen (z. B. Gloria 19–20) oder vor der mutmaßlichen Abschlußstelle des mehrstimmigen Teils nur zweistimmig geführt werden (z. B. Gloria 24–27). Was das Kyrie betrifft, so wird man, sofern man irgendwelche aufführungspraktische Spekulationen meiden will, in jedem Fall nicht darum herumkommen, mit dem Verlust einzelner Anrufungsteile zu rechnen.

Das Kyrie zeigt eine erstaunliche stilistische Ähnlichkeit mit jenen zusätzlichen Kyrie-Teilen der M. De beata virgine, 4v. (II), wie sie Jena 33 bringt (z. B. Kyrie 1 ff. und 29 ff.)⁵¹. Offenbar stammt diese Messe aus einem ganz ähnlichen, ja wohl gar aus demselben kompositorischen Bereich. Die Hauptstimmenverarbeitung im Christe und in den restlichen Sätzen überrascht, mit einer zuweilen im *contrapunctus fractus* gehaltenen, dann wieder die Hauptstimme leicht ausziehenden Anlage, ebenfalls durch ihre Ähnlichkeit mit derjenigen in der vierstimmigen Messe; besonders erstaunt diese Übereinstimmung etwa auch in der ähnlichen kanonischen Führung der Vorlage im Spiritus-et-alme-Abschnitt und, viel allgemeiner, auch im sparsamen Imitationsgebrauch. Das Credo erinnert in Stimmführung und -gruppierung gelegentlich an Isaacs Credo (VII), 4v., das dieselbe Vorlage verarbeitet. Man möchte meinen, daß die drei Marienmessen, diejenige zu sechs, die eben noch genannte zweite zu vier und die vorliegende zu drei Stimmen aus einem gleichen, über die damit gesteckten Grenzen allerdings vorläufig noch nicht sicher ausdehnbaren Bereich stammen, für den deutlich

49 Vgl. Staehelin, *Isaac I*, 46.

50 Vgl. auch oben, S. 185, zur M. De beata virgine, 4v. (II).

51 Vgl. oben, S. 184 ff.

wird, daß er der Sondertradition deutscher Musikübung noch stärker entspricht als Isaacs oben erörterte Gruppe vier-, fünf- und sechsstimmiger Messen nach choralen Ordinarien. Die Vielzahl der Beziehungen, die aus dem Bereich dieser drei Messen überhaupt zu Isaac führen, empfiehlt es, Isaac, wenn auch wieder mit einer gewissen Vorsicht, als den Komponisten auch dieser dreistimmigen Marienmesse anzusprechen.

10. M. Paschalis, M. Solemnis und M. Summa, 3v.

Die Quellensituation ist bereits ausgeführt worden und braucht deshalb nicht mehr in extenso vorgestellt zu werden⁵². Obwohl auch Birtner dem handschriftlichen Butsch-Katalog Proskes gefolgt ist und die drei sehr gleichartig beschaffenen Messen in seinen Notizen als Werke Isaacs, mindestens vorläufig, registriert, wenn auch wahrscheinlich nicht genau untersucht hat, läßt sich eine quellenbe gründete Zuweisung an Isaac nicht aufrechterhalten. Isaacs Motette «Illumina oculos meos», die dem ersten der drei Ordinarien vorangeht, ist durch Einsicht in die Handschrift sofort als Nachtrag zu erweisen, so daß es nicht möglich ist, mit Proske und Birtner die folgenden drei, zum Teil mit *eiusdem* gezeichneten Ordinarien auf den Komponisten dieser nachgetragenen Motette zu beziehen. Dennoch soll hier von der stilkritischen Seite her noch kurz auf diese Kompositionen eingegangen werden.

Die stilistische Prüfung der Messen weckt so gut wie überall Zweifel an Isaacs möglicher Autorschaft. Alle drei Messen sind durchkomponiert, was bei Isaacs Vertonungen choraler Ordinariumsvorlagen zumindest nicht die Regel ist; entschiedener noch führt die zum Teil absichtliche Komplizierung der Notation – es sind alle möglichen, für Isaacs Messen ganz ungewöhnlichen Mensurzeichen wie C , D , O C D (zugleich! vgl. M. Summa, Credo 142), usw. verwendet – von Isaac weg. Die eher aufdringliche Art, mit welcher der Verfasser Wiederholungen unter verschiedenen Mensurzeichen, Ostinati, Noemata, Kanonführungen und kleinwertige, etwas krause Stimmverläufe bringt, paßt in keiner Weise zu Isaac; hier handelt es sich um einen Autor, der das Niederländische forciert und wohl gerade dadurch beweist, daß er selber vermutlich kein Niederländer, sondern eher ein Deutscher ist. Nachdem schon von der Quellenlage her jeder begründete Hinweis auf Isaac als Komponisten fehlt, müssen diese drei Messen auch aus inneren Gründen Isaac entschieden abgesprochen werden; ein Verfasser ist freilich namentlich nicht auszumachen.

52 Vgl. Staehelin, *Isaac I*, 50f. – Als chorale Vorlagen dienen die folgenden Melodien: M. Paschalis: Melnicki, Kyrie Nr. 39; Bosse, Gloria Nr. 12; Credo = Sigl, *Choralüberlieferung II*, 57–58; Thannabaur, Sanctus Nr. 32; Schildbach, Agnus Nr. 34. – M. Solemnis: Melnicki, Kyrie Nr. 18; Bosse, Gloria Nr. 24; Credo = Marxer, *St. Gallen* 176–178; Thannabaur, Sanctus Nr. 182; Schildbach, Agnus Nr. 216. – M. Summa: Melnicki, Kyrie Nr. 48; Bosse, Gloria Nr. 56; Credo = *Graduale Pataviense*, fol. 288–288'; Thannabaur, Sanctus Nr. 150; Schildbach, Agnus Nr. 179 (?).